

Fiktívne hudobné kompozície Th. W. Adorna v románe Thomasa Manna „Doktor Faustus“ *

Vladimír Fulka; martinu@post.sk

Abstrakt. Mannov román *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von seinem Freunde* (*Doktor Faustus. Život nemeckého skladateľa Adriana Leverkühna rozprávaný jeho priateľom*, 1947) vznikol v úzkej spolupráci spisovateľa Th. Manna a Th. W. Adorna. Adorno bol Mannovi nielen odborným konzultantom v otázkach dejín hudby, hudobnej estetiky a hudobnej teórie, ale bol do istej miery aj spoluautorom románu: hudobné analýzy a charakteristiky skladieb ktoré sa viažu na fiktívne románové postavy hudobníkov Kretzschmara a Leverkühna, ako aj na Mefistu, pochádzajú od Adorna. Špecifickým problémom románu v tomto zmysle je „fiktívna hudba“. Adorno vytvoril fiktívne hudobné skladby fiktívneho skladateľa Leverkühna, podľa Mannových predstáv. Východiskom tejto literárnej fikcie boli skladby A. Schönberga, I. Stravinského a G. Mahlera. Mannove/Adornove fiktívne skladby sú predmetom pozornosti v analýzach Mannovho románu, a sú témou aj tejto štúdie.

Štúdia *Fiktívne hudobné kompozície Th. W. Adorna v románe Thomasa Manna „Doktor Faustus“* vychádza z autorovej staršej štúdie *Theodor W. Adorno a román Th. Manna „Doktor Faustus“*. In: *Slovenské pohľady*, č. 7-8, 2013, roč. 129, s. 136-147.

Kľúčové slová: fiktívna poetika, rozprávaná hudba, atonalita, fúga, dodekafónia, serializmus, hudobná avantgarda, racionalita, démonizmus, mystika, ezoterika, hermeneutika, harmónia, polyfónia, kontrapunkt, oratórium, kantáta

Abstract: Thomas Mann's novel *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von seinem Freunde* (1947) arose from a cooperation between Th. Mann and Th. W. Adorno. Adorno was not only a tutor in issues of the history of music, the theory of music and the aesthetics of music: he was in a sense, too, co-author of the novel: he was a „spiritus movens“ of the novel, who wrote analysis of music attributed to fictitious musicians in the novel, to Leverkühn, Kretzschmar, and, of course, to Mefisto. We find a specific phenomenon of „fictitious music“ in this novel. Adorno's task was to give a final version to Mann's notions and literary phantasies on music, to „compose“ and to depict non-existing compositions of a fictitious composer Leverkühn. Adorno's „composition“ were devised in accordance to the real compositions of A. Schönberg and I. Stravinsky. Mann's/Adorno's fictitious compositions are in the focus of many analysis of the novel and also the focus of this study.

Key words: fictitious poetics, spoken music, atonality, fugue, dodecaphony, serialism, avant-garde in music, rationality, demonism, mysticism, esoterism, hermeneutics, harmony, counterpoint, polyphony oratory, cantata.

V Mannovom románe sú popísané a charakterizované konkrétne hudobné diela, alebo sú citované v súvislosti so špecifickým štrukturálnym problémom, ako napr. Beethovenova *Klavírna sonáta c mol. č. 32, op. 111*, alebo o Beethovenovej fúge o ktorých hovorí Leverkühnov učiteľ hudby Wendel Kretzschmar vo svojej prednáške (kapitola VIII). Aj Leverkühnove reflexie o hudbe sa často vzťahujú na Beethovena. Problematika Beethovenovej hudby v kontexte faustovskej literárno-hudobnej poetiky predstavuje významnú zložku Mannovho románu. Beethovenova neskorá tvorba je interpretovaná tak, že konvencia, objektívnosť a subjektívnosť nemusia byť vo vzájomnej rovnováhe; Beethoven sa tu „desubjektivizuje“.

* Táto štúdia je súčasťou riešiteľskej úlohy projektu VEGA *Vplyv štylizácie forklórných elementov na paradigmu uneleckej hudby*, VEGA 2/0143/11 na Ústave hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied v Bratislave.

Problém Beethovena je obsahom Kretzschmarovej prednášky. „*Nedotknutá a nepremenená subjektívnym prvkom zjavuje se konvencia často v jeho neskoršej tvorbe a to v nabote, možno snáď povedať vyprázdnenosti, opustenosti od každého Já*“ (Mann 1961, s. 66).¹ Kretzschmar vo svojej prednáške nastolil v súvislosti s neskorým Beethovenom nový problém vzťahu konvencie a subjektívnosti určovaného blížiacou sa smrťou. Kde sa stretne veľkosť so smrťou, hovorí Kretzschmar v prednáške v 8. kapitole, tam vznikne vecnosť prikláňajúca sa ku konvenčnosti, prekonávajúca svojou suverenitou subjektívizmus a osobný prvok. Zdroj týchto pasáží možno nájsť v Adornovej eseji *Spätstil Beethovens* (1937). V tejto štúdii sa Adorno zaoberá, rovnako ako literárna postava Kretzschmara, fenoménom neskoršej tvorby Beethovena, ale aj G. Mahlera: fenoménom fragmentárnosti a heterogénnosti posledných diel. „*Krehkost' a fragmentárnost' u Beethovena, Mahlera a Schönberga ukrývajú pre Adorna ktorý tieto vlastnosti pripísal dielam menovaných skladateľov, esteticko-hermeneutický obsah. Štýl neskorého Beethovena má podľa Adorna súvislosť s tým, že skladateľ bol blízko smrti... skladateľský subjekt sa už nemohol v hudobnom materiáli usadiť*“ (Kutschke 2007, s. 151).² V neskoršej etape tvorby sú len „trosky konvencií“. Tento fenomén odsubjektívizovanej tvorby posledného obdobia sa objavil aj v súvislosti s Leverkühnom.

Mannove popisy skladieb sú fúziou analytických charakteristík a emocionálno-obrazného a metafyzického jazyka, alebo osobného-subjektívneho recepcného postoja Leverkühna. Román obsahuje Leverkühnove (t.j. Adornove) úvahy a poznámky o harmónii: o enharmonickom prechode z *cis mol* do *Des dur* Chopinovho *Notturmo cis mol*, op. 27.č.1, o chromatike v kontexte Wagnerovej harmónie *Tristana*; v texte sú úvahy o Bachovej harmónii a kontrapunkte, ako aj o Beethovenovej predohre, tretej *Leonore* (kapitola IX.). Vo svojom liste Zeitblomovi (XVI. kapitola) Leverkühn píše o modulácii z *H dur* do *C dur* vo finále Weberovho *Čarostrelca*; oboznamuje sa s nemeckou romantickou piesňou, ale aj s „detinsky slávnostnou ezoterikou Mozartovej *Čarovnej flauty*“; zaznie Leverkühnova ironická charakteristika „úpadkového“ R. Straussa v súvislosti s premiérou jeho opery *Salome* v Grazi v roku 1906. Je to teda prelínanie sa fikcie a reálnych udalostí hudobných dejín, hudby R. Straussa s románovo fiktívnymi účastníkmi týchto udalostí.

Dôležitý vzťah k hudbe charakterizujúci Leverkühna je jeho vzťah ku Richardovi Wagnerovi, voči ktorého romantickému pátosu sa Leverkühn štýlovo vymedzuje a polarizuje, hoci na druhej strane je Wagner súčasťou jeho estetickej paradigmy: slovo, literatúra a hudba patria bytostne k sebe, hudobná inšpirácia pochádza zo slova. Obraz Wagnerovej hudby ako prírodnej démonológie a romantického mýtického pátosu, nabubrelosti a vyumelkovanosti pochádza z Adornovej kritickej štúdie *Versuch über Wagner* (1952), ako aj z Mannovej štúdie *Leiden und Grosse Richard Wagners* (1933).

Vzťah Leverkühna ku Wagnerovi nemôže v Mannovom románe chýbať; je významnou charakteristikou hlavného literárneho hrdinu. Téma Richarda Wagnera je výsostne „mannovská“, ale aj adornovská, týkajúca nie len literárnej fikcie, ale aj Mannových kultúrno-historických esejí o Wagnerovi. Mannove texty o hudbe sú pôvodne predovšetkým texty o Wagnerovi, hoci vo faustovskom románe je to už oveľa širšie spektrum hudby. Wagnerova hudba sa stáva v Mannových textoch synonymom estétstva, úniku zo života a z reality. „*Wagnerova hudba má u Thomasa Manna permanentne funkciu metafyzickej extázy, opojenia, ktoré robí človeka neschopným občianskeho života, hoci nezabíja, ale ochromuje. Má charakter sublimovanej sexuálnej orgie ktorá*

¹ Citáty z tejto knihy použité v texte boli autorom tejto štúdie preložené do slovenčiny.

² „*Brüchigkeit und Fragmentarizität bei Beethoven, Mahler und Schönberg bergen für Adorno, der diese Eigenschaften den Werken der genannten Komponisten zugeschrieben hat, einen ästhetisch hermeneutischen Gehalt: Der brüchige Spätstil Beethoven stehe, so Adorno, damit im Zusammenhang, das der Komponist dem Tode nahegestanden habe. In der Nähe zu Tode könne sich der kompositorische Subjekt nicht mehr im musikalischen Material sedimentieren*“ (Kutschke 2007, s. 151). Pozri: Adorno 1982, s. 13-17; Vosskübler 2004, s. 214.

konzumenta naplňuje, ale oslabuje, necháva jeho ruky ochabnuté na práci“ (Kurzke 1985, s. 110).³ Takýto účinok Wagnerovej hudby na literárne postavy nachádzame v textoch *Tristan*, *Krv Walsungov* a *Malý pán Friedmann*. Uvedený citát obzvlášť vystihuje postavu Detleva Spinella poviedke *Tristan*, kde je wagneriánstvo predmetom paródie a persifláže, ako protiklad „skutočného života“. Výrazným zdrojom wagnerovskej poetiky je Friedrich Nietzsche so svojimi wagnerovskými textami.

Pôvodný významový rámec wagnerovskej problematiky v rozsiahlej Mannovej eseji *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) bol odlišný; bol skôr apologetický a apoteózný ako kritický: Wagner ako súčasť triády nemeckého ducha *Schopenhauer*, *Wagner*, *Nietzsche*, ako synonym nemeckosti meštianskej kultúry, jej „etickej atmosféry“, o ktorej hovoril kedysi Nietzsche. Mann vo svojom postoji k Wagnerovi, rovnako ako pred ním Nietzsche, osciloval medzi apologétstvom a kriticismom, s charakteristickým epistemologickým rámcom „kultúrneho historizmu“.

Jadrom problému literárno-hudobnej poetiky je však hudba fiktívnych Leverkühnových kompozícií. Pozadím a inšpiračným zdrojom týchto fiktívnych skladieb vytvorených v spolupráci Adorna a Manna je široké štýlové hudobné spektrum hudobnej skúsenosti Adorna, od Palestrinu až po 2. viedenskú školu a Stravinského; román však determinovalo aj značne užšie spektrum Manna koncentrované na R. Wagnera, hoci v Mannovom hudobnom povedomí bol výrazne zapísaný aj Mahler a Pfitzner. Leverkühnove fiktívne hudobné kompozície tak evokujú štýlový vývoj od neskorého romantizmu po hudobnú avantgardu 2. viedenskej školy; vychádzajú z poznania hudby C. Debussyho a M. Ravela, M. de Fallu, G. Mahlera, A. Schönberga, A. Berga, H. Pfitznera, ale najmä I. Stravinského.

V analýzach Mannovho románu sa hľadajú možné analógie medzi fiktívnymi a skutočnými skladbami, hoci jednoznačné priradenie je problematické; Mann takéto jednoznačné interpretácie relativizoval, alebo aj odmietal.⁴ Popis skladieb je však zjavne inšpirovaný konkrétnou hudbou. Leverkühn komponuje pre svojho priateľa, huslistu Rudiho Schwerdtfegera husľový koncert podľa vzoru koncertu A. Berga, resp. podľa konceptu Adorna, ktorý sa riadil predstavou tohto koncertu (kapitola XXXVIII). V Leverkühnovej tvorbe sú piesne na texty P. Verlaina, W. Blakea, J. Keatsa a F.G. Klopstocka, (XXVII.), ako aj cyklus 13 piesní na texty C. Brentana (kapitola XXI, zrejme paralela Mahlerových piesní v cykle *Des Knaben Wunderhorn*, s priamym Leverkühnovým upozornením na mahlerovské filiácie); je v nej symfonická fantázia *Meeresleuchten* zrejme podľa vzoru Stravinského orchestrálnej fantázie *Feu d'artifice (Ohňostro)*, alebo Debussyho symfonickej básne *La Mer*; Leverkühn skomponoval operu buffu *Love's Labour's Lost* (XX., XXII. a XXIV. a XXIV. kapitola), podľa vzoru Stravinského opery *Nachtigall*; orchestrálna suita *Gesta Romanorum* (XXXI. kap.) je „komponovaná“ podľa vzoru Stravinského scénických a baletných diel *Príbeh vojaka (Histoire du Soldat)* a *Petruška*. Pri charakteristike Leverkühnovho *Sláčikového tria* v kapitole XLIII Mann použil Schönbergovo *Trio op.45*, resp. jeho vlastný komentár k nemu. Stravinský má osobitné postavenie ako inšpiračný zdroj Adornovej-Leverkühnovej literárno-hudobnej fikcie nielen jeho

³„Wagners Musik hat in Thomas Manns Werk stets die Funktion des metaphysischen Rausches, der zum bürgerliche Leben untuglich macht, nicht immer tötet, aber doch zumindest lähmt. Sie hat den Charakter einer sublimierten sexuellen Orgie die den geniessenden erfüllt aber geschwächt mit gelösten, zur Arbeit untuglichen Gliedern zurücklässt“ (Kurzke 1985, s. 110).; Schmidt – Schütz 2003, kapitola *Die suspekten Modernität der Zwölftonmusik. Musikalische Konstruktion zwischen Wagner und Schönberg*, s. 199.

⁴O zdrojoch Leverkühnových skladieb, pozri: Schmidt – Schütz 2003, s. 153-154; Problému literárnej hudobnej poetiky venoval pozornosť Hermann Danuser, *Erzählte Musik. Fiktive Poetik in Thomas Manns „Doktor Faustus“* (Röcke 2004, s. 293-320). K tomu možno uviesť Danuserom citovaného Wolfa Dietricha Förstera, jeho štúdiu *Leverkühn, Schönberg, Thomas Mann. Musikalische Strukturen und Kunstreflexionen*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 49, 1975, s. 694-720. Podľa Förstera popis fiktívnych kompozícií nesmeruje ku realizácii hudby, ale má funkciu v rámci tematickej koncepcie románu.

skladbami, ale aj svojimi memoármi (*Chroniques de ma Vie*, 1936) (Schmidt – Schütz 2003, s. 159).⁵ Leverkühnova charakteristika Stravinského neoklasicistických baletných kompozícií ako racionálneho poriadku nad náhodou, ako vzor apolónskej vedomej paradigmy celého umenia je aj charakteristikou Leverkühnovej hudby.

Postavenie Stravinského skladieb je významné v Mannových-Adornových literárno-hudobných kompozíciách-oratóriá *Apocalypsis cum figuris* (*Apokalypsa v obrazoch*) a kantáta *Doktor Fausti Weheklag*, čiže *Lamento doktora Fausta*.

Oratórium *Apocalypsis cum figuris* „skomponoval“ Mann nie len na základe novozákonného *Zjavenia sv. Jána*, ale aj celej apokalyptickej a eschatologickej kultúrnej tradície (apokryfy, Lutherov výklad *Apokalypsy*, Dürerov grafický cyklus rovnakého mena, Danteho *Božská komédia*). Mann predložil vo svojom liste Adornovi z roku 1945 svoju literárnu predstavu o Leverkühnovej skladbe ako extrémnom a excesívnom hudobnom prejave. Vynárala sa mu predstava niečoho satansko-religiózneho, démonického a cnostného, pôsobiaceho rúhavo a výsmešne voči umeniu. Má to byť niečo primitívno-elementárne bez metrického členenia (Mann 1989, s. 103).⁶ Mann dodal, že to má byť skladba takmer interpretačne nerealizovateľná: staré cirkevné tóniny, *a capella* zbory, intervaly v netemperovanom ladení (t.j. zrejme myslené so štvrttónovými, ale inými mikrotónovými výškovými hodnotami). Mann požiadal Adorna, aby sa pri literárnej-hudobnej kompozícii riadil predstavou, akoby komponoval, keby bol v pakte s diablom; Adorno v duchu Mannových predbežných predstáv „skomponoval“ leverkühnovské oratórium, pričom, ako sa po rokoch vyjadril v liste Mannovej dcéry Erike, postupoval tak, akoby pripravoval skutočnú kompozíciu. Mann konštatoval kompatibilitu svojich a Adornových predstáv, ich vzájomné porozumenie. Adorno podnety a návrhy smerovali k podstate, ako ju postuloval Mann: k dielu, ktorému by bolo možné vyčítať krvavé barbarstvo a zároveň bezkrvné intelektuálistvo (Mann 1989).⁷

Táto charakteristika je v románe potom tlmočená ako pohľad a interpretácia Serenusa Zeitbloma v XXXIV. kapitole: ako susedstvo a anticipácia estétstva a barbarstva. Významovou analógiou, kontextom Leverkühnovej hudby v tomto ideovom zmysle sú diskusie v krúžku intelektuálov okolo grafika Sixta Kridwissa; sú charakteristické deštruktívnymi, hyperrevolučno-„boľševickými“ víziami nového spoločenského poriadku ktorý radikálne skoncuje so starým svetom a jeho hodnotami; „malí Faustovia“, intelektuáli ako Kridwiss, Institoris a zur Höhe, s nadšením očakávajú epochu progresu: v ich ponímaní je to koniec demokracie, príchod totality, barbarstva a diktatúry; je to nivelizáciu individuality, potlačania ľudských práv a humanity. Vyhlasujú vojnu úpadkovej meštianskej kultúre. „*Bol to staronový, revolučne zvrátený svet v ktorom hodnoty viazané na hodnoty jednotlivca, povedzme pravda, sloboda, právo, rozum, boli celkom odmocnené a zavrhnuté, v závislosti na oveľa vyššej inštancii autority, vieroučnej diktatúry*“ (Mann 1961, s. 437).⁸ Je to

⁵V Stravinského memoároch sa spomína meno poľského kapelníka Fitelberga, interpreta Stravinského diel, meno, ktoré nesie aj postava medzinárodného kozmopolitného manažera modernej hudby, „malého Fausta“ (či skôr Mefistofela) Saula Fitelberga v kapitole XXXVII románu. Fitelbergov monológ pri návšteve je akoby pokračovaním Mefistofelových pokúšaní Leverkühna, aby sa oddal hudobnej avantgarde. Vo Fitelbergovom zjave rezonuje príbeh pokúšania Krista na púšti z *Evanjelia sv. Matúša*. Epizóda s Fitelbergom je literárnou verziou Adornovej analýzy komercializácie a úpadku modernej hudby vo *Philosophie der neuen Musik*; má však súvislosť aj s jeho štúdiou *Versuch über Wagner*.

⁶„*Mir schwebt etwas Satanisch-Religiöses, Dämonisch-Frommes, zugleich streng Gebundenes und verbrecherisch Wirkendes, oft die Kunst Verbühnendes vor, auch etwas aufs Primitiv-Elementare Zurückgebendes, die Takteinteilung, ja die Tonordnung Aufgebendes (Posaunen-Glissandi)*“ (Mann 1989, s. 103). O predstave netemperovaného ladenia sa Mann radil podľa týchto spomienok aj s A. Schönbergom.

⁷„*Adorno zielte mit seinen Anregungen und Vorschlägen genau auf das wesentliche, nämlich: das Werk dem Vorwurf des blutigen Barbarismus sowie dem des blutlosen Intelektualismus blosszustellen*“ (Mann 1989, s. 106).

⁸Tieto faustovsko-mefistovské idey o kultúre a civilizácii majú paralelu k Mannovým vlastným postojom v jeho veľkej esejí *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1915-18). Pozri tiež: Lee 2007.

Mannov literárny obraz ktorý má svoj pôvod v Adornovej filozofii *Dialektik der Aufklärung*, a *Philosophie der neuen Musik*.

Táto subkapitola je nie náhodou umiestnená do stredu Zeitblomových reflexií o Leverkühnovom oratóriu, ktoré je akoby sublimovanou hudobnou podobou týchto hrozivých historicko-civilizačných trendov, ktorých sa Zeitblom desí. Zeitblom vo svojej výpovedi o Leverkühnovom oratóriu a symfonickej kantáte *Doktor Fausti Weheklage* uvádza ich štrukturálne znaky, ktoré však nemôžu a nechcú byť v danom literárnom kontexte systematickou hudobnou analýzou: sú subjektívnou-osobnou výpoveďou istej receptívnej skúsenosti, ktorej rámec a zorný (receptívny) uhol pohľadu tvorí apokalyptická a faustovsko-mefistovská literárno-hudobná poetika a literárne zdroje hudby; je to optika Leverkühnovho životného príbehu a osudu, depresívny životný pocit hudobného poslucháča v Nemecku v roku 1919, ktorý je svedkom zániku starého sveta. Hudba tu vypovedá o Leverkühnovej osobnosti, je paralelou jeho osobnej tragédie. „Leitmotívom“ Zeitblomovej výpovede-interpretácie a zážitku sú brutalita, horor a desivý účinok tejto hudby. Interpretácia nemá mať primárne charakter popisu kompozičnej techniky, ale charakter diltheyovskej hermeneutiky ducha doby (Osterkamp 2004).⁹

Kantáta *Apocalypsis* vychádza z heterogénnych štýlových vzorov skutočnej hudby. Takýto vzorom bol podľa literárno-hudobných analýz G. Mahler; obraz Leverkühnovej hudby je však vágnou fúziou aj iných hudobných smerov 20. storočia, ako ich reprezentuje Stravinského balet *Svätenie jara* a kantáta *Oidipus Rex*; sú tu aj asociácie na viedenskú modernu, atonalitu v Schönbergovej melodrame *Pierrot lunaire*. Leverkühnova skladba je fikciou predvojnovkej avantgardy a zároveň je víziou hudby budúcnosti. Vynimočné postavenie zdroja fiktívnej hudobnej poetiky v *Doktorovi Faustovi* má Gustav Mahler a jeho „faustovská“ 8. symfónia, ktorej premiéry sa Mann v roku 1910 zúčastnil. Leverkühn používal v oratóriu, tak ako Mahler v symfóniách, obrovský interpretačný aparát, vrátane chlapčenského zboru. Leverkühnovo apokalyptické oratórium je popísané ako brutálne, extrémne, hypertrofické, diabolské aj anjelské: ako šokujúco pôsobiaca hudba trhajúca kontinuitu s tradíciou, evokujúca tradíciu hudby-mágie, kultickej hudby a predcivilizačné zvukovo-hudobné prejavy. Oslovuje inštinktívno-pudovú sféru človeka, mýtické vedomie a podvedomie. Stelesňuje teda hudbu, ktorej dal Adorno signum regresu k barbarskosti. Zbory tu používajú deklamované slovo, ktoré prechádza do polyfónneho vokálneho prejavu, sprevádzané sonoristickými efektami. „*Sú to zoskupenia, ktoré začínajú ako deklamácia a stávajú sa až postupne najpodivnejšími prechodmi, najbohatšou vokálnou hudbou;...prechádzajú všetkými odtieňmi odstupňovaného šepotu, delenej reči, polospevu, až ku najpolyfónnejšiemu spevu sprevádzané zvukmi ktoré začínajú ako iba šelest, ako magické černošské bubnovanie a dunenie gongu*“ (Mann 1961, s. 443).¹⁰ Leverkühnova hudba odhaľuje najskrytejšiu antropologickú dimenziu, animálnosť v človeku, ako aj jeho najvznešenejšie hnutia; je to oblúk dejín hudby „*od ich prapôvodných predhudobných, magicko-rytmických stavov až po ich najzložitejšie dovršenie*“ (Mann 1961, s. 443). V Leverkühnovej hudbe uviazlo glissando ako atavistický barbarský rudiment, charakteristický „nadmerne používaný“ prostriedok Leverkühnových apokalyptických scén, použitý v trombónoch, v tympanoch a vo vokálnom prejave. Je to prostriedok v ktorom jeho kritický komentátor Serenus Zeitblom vidí prejav barbarskej, protikultúrnej a antihumánnej démonickosti, vymknutie sa spevu z usporiadajúceho systému tonality: prejav ktorý evokuje vytie (*das Geben*). Kantabilný vokálny prejav sa v Leverkühnovom oratóriu stal glissandom, regresom-návratom do tohoto „prastavu vytia“. Je to paralela adornovského regresu racionality v *Dialektik der Aufklärung*. Glissando sa stáva v apokalyptickej scéne štyroch anjelov skazy

⁹ Podľa Osterkampa by mohol byť Zeitblomov komentár ku *Apocalypsis* označený ako *Erlebniss und Komposition*.

¹⁰ O Adornovom autorstve týchto literárno-hudobných imaginácií v *Apocalypsis* svedčia pôvodné textové pasáže z *Entstehung*, ktoré Mann napokon cenzuroval pod tlakom svojej rodiny, pretože svedčili o masívnom podiele Adorna na Mannovom texte.

z Jánovho *Zjavenia* témou s desivým účinkom. V tomto obraznom pomenovaní glissanda ako vytia sa prejavuje Adornova-Mannova predstava apokalyptickej hudby skrývajúcej nebezpečné „antropologické“ implikácie návratu k predkultúrnemu a predcivilizačnému, magickému štádiu hudby. Adorno použil vo *Philosophie der neuen Musik* rovnakú charakteristiku estétstva a barbariskosti vo vzťahu ku I. Stravinského hudbe; z tohto kontextu bola potom Adornom a Mannom prenesená na fiktívnu hudbu fiktívneho skladateľa.¹¹

Zeitblomov popis Leverkühnovho oratória predstavuje široké spektrum ďalších asociácií, postrehov a alúzií na hudbu 20. storočia sprostredkovaných Adornom a dešifrovateľných v súvislosti s reálnou hudobnou poetikou skutočných skladieb, hoci v simplifikovanej a (z hľadiska „dešifrácie“ reálnych hudobných štruktúr) konfúznej Mannovej-Zeitblomovej dikcií hudobného laika; za týmito výpoveďami fiktívnej literárnej postavy sú reálne hudobno-historické reflexie. Adornovským paradoxom Leverkühnovej skladby je kontrast tonálnych a atonálnych plôch, ak možno takto chápať formuláciu na strane 445 citovaného českého prekladu románu: dizonancia je výrazom vznešenosti, zbožnosti a duchovnosti, kým konzonancia a tonálnosť je vyhradená svetu pekla a démoničnosti. Mann vo svojich denníkoch hovoril o schönbergovskej a bergovskej inšpirácii tejto charakteristiky. Keď Zeitblom hovorí o Leverkühnovom invenčnom parodovaní najrôznejších slohov, impresionizmu, Čajkovského, jazzu a *Musik Hallu*, je to charakteristika Stravinského z pera Adorna; je však charakteristikou v špecifickom „mannovskom“ eschatologickom významovom kontexte paródie pekla. Adornova charakteristika hudby Stravinského vo *Philosophie der neuen Musik* je hlavným zdrojom charakteristiky Leverkühnovej hudby, hoci v tejto charakteristike je použitá aj Schönbergova hudba, jej charakteristika z Adornovej knihy. V ďalšom texte sa hovorí o Leverkühnových výbojoch metrrytmiky typických pre hudbu 20. storočia, ako napríklad o polyrytmike.

Prvá časť Leverkühnovej *Apokalypsy* končí v hudobnom zobrazení „*pandemonia smiechu, sardonického gaudia Gehenny, víchrici infernálnej rozosmiatosti, svištiacej na rozložbe päťdesiatich taktov, ktoré začínajú chichotanim jednotlivého hlasu ktoré sa bleskovo rozmáha, zachvacuje zbor a orchester, príšerne nabobtnáva, prekypuje v rytmických zvratoch a protipobybe v tutti fortissimo, v salve výsmiešného a víťazoslávneho smiechu pekla, smiechu desivo kumulovaného z výskania, štekotu, vreskotu, blákotu, vytia a revu*“ (Mann 1961, s. 448). Leverkühn bol ku kompozícii svojho oratória inšpirovaný svojim stretnutím s Mefistom, ktorý mu peklo charakterizoval práve takýmto desivým zvukovo-akustickým obrazom. Oratórium je teda mefistovské. Mannova idea hudobného „pandemonia smiechu“ a „sardonického gaudia Gehenny“ má svoj pôvod aj v Spiessovej faustovskej legende z roku 1587 kde sa hovorí o pekle latinskou dikciou ako „gaudio Gehenny“. Z tohto textu si Mann utvoril svoju hudobnú predstavu *Apokalypsy*, ktorú predložil Adornovi na hudobnú konkretizáciu a realizáciu. Adornovou estetickou ideou bolo protipostavenie tohto infernálneho smiechu a anjelského chóru v detskom zbore ako „hudby sfér“ v závere kapitoly, hoci oba výrazové protipóly sú vzájomnou variantou (Mann 1961; Röcke 2004; Danuser 2004).

Leverkühnova hudobno-estetická koncepcia oratória má svoj prapôvod v prednáškach jeho mentora, organistu Wendela Kretzschmara z Leverkühnových stredoškolských čias. Kretzschmar je tiež postavou z faustovského panteónu, vyznávačom nietzscheovských ideí o pôvodnej jednote hudby a kulturobohoslužby, ktorých rozdelenie, t.j. sekularizácia umenia sú povrchné a prechodné. Pod vplyvom Kretzschmara, v paralele a v návaznosti na kulticko-sakrálnu tendencie Wagnerovej opery *Parsifal*, Leverkühn dospel k presvedčeniu, že zmysel a význam hudby je nábožensko-kultový, mýticko-magický: budúcnosť hudby je v jej mýtickom predkultúrnem štádiu, v barbarstve; idea kultúry je dočasný jav

¹¹Pozri Adornovu kapitolu o Stravinskom *Archaisk, Moderne, Infantilismus*, v knihe *Philosophie der neuen Musik*, s. 148-152.

a môže sa pretransformovať na barbarstvo. Barbarstvo nie je podľa Kretzschmara a Leverkühna protikladom kultúry, či jej popretím. V tomto postoji je Leverkühn utvrdený Mefistom, ktorý pri svojej nočnej návšteve Leverkühna v Palestrine akoby parafrázuje Kretzschmarovu prednášku v tomto zmysle. Kretzschmar a Mefisto sú duchovne príbuzní. Podľa Mefista „*od okamihu keď kultúra odpadla od kultu a urobila si kult sama zo seba nie je už ničím iným než odpadom*“ (Mann 1961, s. 289).¹² Svet je má po päťsto rokoch dost'. Mefisto Leverkühnovi sľubuje, že Leverkühnovou zásluhou nastane obrat od úpadkovej meštianskej kultúry ku vitalizujúcemu barbarstvu. V tom je podstata upísania sa novodobého Fausta 20. storočia Mefistovi. Z týchto kretzschmarovsko-nietzscheovských ideových zdrojov hudby ako zásadného tlmočníka náboženských (eschatologických, apokalyptických) ideí spájajúcich viacero postáv románu (Kretzschmar, Mefisto, kridwissovskí intelektuáli) vyrástlo aj Leverkühново oratórium.

Leverkühnova skladba stelesňuje Adornovu dialektiku, polaritu, ale aj fúziu progresívnej a regresívnej hudby z jeho knihy *Philosophie der neuen Musik*; jej vzorom je protiklad dejinnej dynamiky A. Schönberga a I. Stravinského. Obaja stelesňujú polaritu a fúziu estétstva a barbarstva.

Z rovnakých ideových koreňov vzniklo aj posledné Leverkühново dielo pred definitívnym osudovým naplnením jeho faustovského osudu, symfonická kantáta *Doktor Fausti Wehklage (Lamento Doktora Fausta)*. O tejto skladbe hovorí Mann v predposlednej, XLVI. kapitole románu. Skladba vznikla na podklade Spiesovej faustovskej legendy z roku 1587, jej záverečnej časti. Leverkühnova kantáta evokuje starú hudbu, predovšetkým Monteverdiho sakrálnu vokálno-inštrumentálne dielo; evokuje fúziu archaických kompozičných postupov lineárnej polyfónie a modernej hudby. Zároveň nastoľuje v plnom rozsahu problém dodekafónie anticipovaný Leverkühnom už v jeho ranej brentanovskej piesni a v oratóriu *Apokalypsis*. Záver Faustovej rozlúčkovej reči zo Spiesovho textu so slovami *Tak žomieram ako žij a ako dobrý kresťan (Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ)* má dvanásť slabík a je spojený s dvanástimi chromatickými tónmi. „*Je základom všetkého čo v diele zaznieva...tvarovým usporiadaním s absolútnou prísnosťou, ktorá už nepozná nič netematické...v ktorom sa systémovosť materiálu stáva absolútnou a v nej sa idea fúgy stáva nezmyselnou práve preto, že už niet jedinej voľnej noty*“ (Mann 1961, s. 578). V tejto objektivistickej a prísnej organizácii materiálu však Leverkühn, tak ako Schönberg a Webern paradoxne dospel k slobode a subjektívnosti – v zrejmom rozpore v Adornovými tézami o dodekafónii vo *Philosophie der neuen Musik*, a 1981le v zhode so staršou Adornovou štúdiou *Der dialektische Komponist* (1934), pojednávajúcou o dialektike nutnosti a slobody (Adorno 1982). Najprísnejšie usporiadanie štruktúry generuje výraz. „*Tvorca Faustovho lamenta sa môže v dopredu organizovanom materiáli bez zábran oddať subjektívnosti, nedbajúc na dopredu danú konštrukciu, a tak je toto jeho najprísnejšie dielo najpodrobnejšieho výpočtu a prepočtu zároveň dielom čisto expresívnym*“ (Mann 1961, s. 578; Mann 1981, s. 646-647). Dokonalá a prísna organizácia umožnila Leverkühnovi návrat ku tradícii prapôvodnej lamentóznej hudby Monteverdiho *Orfea* a madrigalu, a zároveň umožnila vytvoriť negatívny protipól, popretie, „kongeniálny negatív“ ku jubilatívosti Beethovenovej 9. symfónii. Leverkühnova kantáta je akýmsi hudobným apokryfom Beethovenovej 9. symfónie; je akoby apokryfným evanjeliom, fúziou faustovskej legendy a Ježišovej poslednej večere s apoštolmi, prejavom ľudskej pýchy a vzdoru a nietzscheovského odmietnutia myšlienky vykúpenia (Wienand 2001).¹³ Mannova pôvodná koncepcia kantáty bola kresťansko-piestickejšia, zmierlivá a optimistická s obrazom Leverkühna ako kajúcnika hľadájúceho milosť u Boha. Táto koncepcia sa stala

¹² „*Seit die Kultur vom Kultus abgefallen ist, und aus sich selber einen gemacht hat, ist sie denn auch nicht anderes mehr als ein Abfall*“ (Mann 1981, s. 325).

¹³ „*Adorno hatte für den Kantatenschluss die „Gewalt bestimmter Negation als der einzig erlaubten Schifffre des Anderen“...gefordert*“ (Adorno 1974 s. 341. citované podľa Kurzke 1985, s. 176).

predmetom sporu Manna a Adorna. Adorno ju považoval za rozporuplnú s celkovým obrazom Leverkühna, za príliš optimistickú a teologickú; požadoval pre záver kantáty „*násilie určitej negácie, ako jedinej dovolenej šifry iného*.“ Mann čiastočne prijal Adornove argumenty, hoci v literatúre sa vyriešenie tohto sporu väčšinou interpretuje ako Mannova úplná akceptácia Adornovej koncepcie. Rozprávač Zeitblom charakterizuje faustovský fenomén v Leverkühnovej kantáte ako temný do samého konca, nepripúšťajúci žiadnu útechu, uzmierenie a zjasnenie; potom však z tohto pochmúrneho záveru vyvodil v duchu Adornovej dialektiky z Leverkühnovej negácie a popretia viery eticko-teologickú implikáciu nádeje na vykúpenie, vyjadrená Kirkegaardovou formulou „nádej v beznádejnosti“, (*Hoffnung Jenseits Hoffnungslosigkeit*). „*Ale čo keď by umeleckému paradoxu totálnej konštrukcie, z ktorej vzniká výraz, zodpovedal náboženský paradox, že z najhlbšej beznádeje kľučí ako najtichšia otázka nádeje. Bola by to nádej na druhej strane beznádejnosti, transcendencia zúfalstva, nie zrada na nej, ale zážrak ktorý ide ponad vieru*“ (Mann 1981, s. 651).¹⁴ Mann tu reflektoval Spiessovho *Fausta* ale zároveň aj Goetheho *Fausta* a Wagnerovho *Parsifala*. Celkové vyznanie Mannovho románu je ambivalentné. Vysoké g violončela na konci skladby je už len mlčaním a nocou, ale zároveň je „šifrou vykúpenia“. Doznívanie a rezonancie tohoto tónu znamená významový posun: je svetlom v temnej noci Leverkühnovho osudu.

Vo významovom kontexte Mannovho románu je faustovská kantáta *Doktor Fausti Weheklage* vrcholným prejavom faustovsko-mefistovskej poetiky, symbolikou a naplnením Leverkühnovho faustovského osudu, jeho démonickej zmluvy s Mefistom.

Leverkühn v poslednej XLVII. kapitole románu, tak ako Spiessov Faust, zvolal široký okruh známych a priateľov, aby im prezentoval svoju faustovskú kantátu. Urobil pri tom akúsi verejnú spoveď a pokánie zo svojho stroskotaného života: priznal sa k zmluve s Mefistom, ku svojej chorobe, k totálnemu ľudskému vyhoreniu a vyhasnutiu. Je to parafráza s alúziami na Nietzscheho text *Ecce Homo*, ale aj na *Fausta* z roku 1587; v závere Spiessovho príbehu umierajúci Faust prednesie pred pozvanou spoločnosť študentov a tovaríšov kajúcnu a rozlúčkovú reč, pokánie zo svojho hriešneho života; zároveň však vzdoruje božiemu majestátu. Leverkühnov chaotický a zmätený prejav sledujú prítomní s čoraz väčším znepokojením a zdesením lebo im začína byť jasné, že Leverkühn je duševne chorý. Jeden z prítomných básnik-estét Daniel zur Höhe z kridwisovského spoločenstva „malých faustov“ však ako jediný, v duchu svojho zvráteného estétskeho svetonázoru, tleska Leverkühnovnu absurdnému patologickému monológovi ako esteticky pôsobivému „krásnemu básnickému obrazu“. Leverkühn sa uprostred svojho monológovi zrúti v záchvate mozgovej paralýzy, tak ako kedysi Friedrich Nietzsche v Turíne; aj Leverkühn, tak ako Nietzsche, zostane až do konca svojho života postihnutý demenciou, nepoznávajúci svet okolo seba, opatrovaný matkou a sestrou. Leverkühnova predĺžená tvár pripomína jeho priateľovi Serenusovi tváre šľachticov na El Grecových obrazoch.

Stretnutie trojice Mann-Adorno-Schönberg otvára v dejinách literatúry pozoruhodnú kapitolu komunikácie spisovateľa a hudobného skladateľa (hudobného teoretika, muzikológa), ktorej výsledkom bol jeden z najznámejších románov 20. storočia, a zároveň špecifický literárny útvar, fúzia literárnej fikcie a hudobno-filozofickej eseje. Mann nadväzoval na tradíciu literárno-hudobnej poetiky v nemeckej literatúre, ktorú založil E. T. A. Hoffmann. Mannov román je poetizáciou a narativizáciou, či literarizáciou a fikcionalizáciou Adornovej interpretácie moderny, historicko-teoretického a esteticko-filozofického

¹⁴ „*Aber wie, wenn der künstlerischen Paradoxie, das aus der totalen Konstruktion sich der Ausdruck gebiert, das religiöse Paradoxon entspräche, das aus tiefster Heillosigkeit, wenn auch das leiseste Frage nur, die Hoffnung keimte. Es wäre die Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit, die Transzendenz der Verzweiflung, nicht der Verrat an ihr, sondern das Wunder, das über den Glauben geht*“ (Mann 1981, s. 651); Schmidt - Schütz 2003, kapitola *Die Hoffnungswidrige Hoffnung und die Erlösungsbedürftigkeit der Kunst. Ein religiöser Diskurs zwischen Kirkegaard und eigener Konfession*, s. 252-275.

problému hudby 20. storočia; Mann ju poetizoval za pomoci charakteristických prvkov faustovsko-mefistovskej legendy, ako aj paralel v životných príbehoch F. Nietzscheho. Problematika Mannovho románu *Doktor Faustus* ktorú H. Danuser nazval *Erzählte Musik, Fiktive Poetik*, umožňuje skúmať terén Mannovho textu ako prienik literárneho, hudobného, muzikologického, a filozoficko-estetického textu, ako aj Mannových autobiografických textov (*Die Entstehung Doktor Faustus*, Mannove *Tagebücher*); takáto fúzia predstavuje špecifický, literárny typ receptivity hudobného diela. Faustovská mytológia u Manna oživuje tradíciu hudby ako prekliatia, straty ľudskej identity, romantického titanského opojenia možnosťami intelektu a odľudštenia, hudby, ktorá sa vymkla človeku spod kontroly a stáva sa jeho démonom a duchovnou skazou, ale hudby aj pokánia, s nádejou na opätovné poľudštenie.

Literatúra:

- [1] ADORNO, Th., W. 1990. Philosophie der neuen Musik. In: Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Band 12. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 351 807 23 58/3-518-07235-8.
- [2] ADORNO, Th., W. 1990. Spätstil Beethovens. In: Gesammelte Schriften, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp. s. 13-17.
- [3] DANUSER, H. 2004. Erzählte Musik. Fiktive Poetik in Thomas Manns „Doktor Faustus“. In: RÖCKE, W., ed. Thomas Manns Doktor Faustus, 1947-1997, Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. Bern: Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften, s. 293-320. ISBN 3-03910-471-3.
- [4] MANN, Th. 1961. Doktor Faustus. Život německého hudebního skladatele Adriana Leverkühna, vyprávěný jeho přítelem. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění.
- [5] MANN, Th. 1989. Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. Frankfurt am M.: S. Fischer Verlag. ISBN-10 3596294274.
- [6] MANN, Th. 1981. Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von seinem Freunde. Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. Frankfurt am M.: S. Fischer Verlag. ISBN 9783596294282.
- [7] MANN, Th. 1974. Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung. In: MANN, Th. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. 9, Reden und Aufsätze 1. Frankfurt am M., s. 675-712. ISBN 3100 487 801.
- [8] MANN, Th. 1982. O velikosti a utrpení Richarda Wagnera. Bratislava: OPUS.
- [9] OSTERKAMP, E. 2004. Apocalypsis cum Figuris. Komposition als Erzählung. In: RÖCKE, W., ed. Thomas Manns Doktor Faustus, 1947-1997. Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. Bern: Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften. s. 321-344. ISBN 3-03910-471-3.
- [10] SCHMIDT-SCHÜTZ, E. 2003. Thomas Mann zwischen Tradition und Moderne., Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. ISBN 978-3-465-03212-0.
- [11] PIES, J. 1978. Historia von D. Johannes Fausten dem weitbeschreiten Zauberer und Schwarzkünstler /Ein Disputation von der Hell, Gehenna genannt, wie sie erschaffen und gestalt seie, auch von der Pein darinnen. Berlin: Verlag der Nation.
- [12] TIEDEMANN, R. 1982. Impromptus. Zweite Folge neu ausdrückter musikalischer Aufsätze. In: Musikalische Schriften, roč. 17, č. 4, s. 198-203.

- [13] VOSSKÜHLER, F. 2004. Kunst als Mythos der Moderne. Kulturphilosophische Vorlesungen zur Ästhetik von Kant, Schiller und Hegel über Schopenhauer, Wagner, Nietzsche und Marx bis zu Cassirer, Gramsci, Benjamin Adorno und Caciari. Würzburg: Königshausen, Neumann GmbH.
- [14] WIENAND, W. 2001. Grosse und Gnade. Grundlagen und Entfaltung des Gnadenbegriffs bei Thomas Mann, Würzburg: Königshausen und Neumann. s. 374-376.

PhDr. Vladimír Fulka, PhD.
Ústav hudobnej vedy
Slovenská akadémia vied
martinu@post.sk

www.casopisespes.sk
